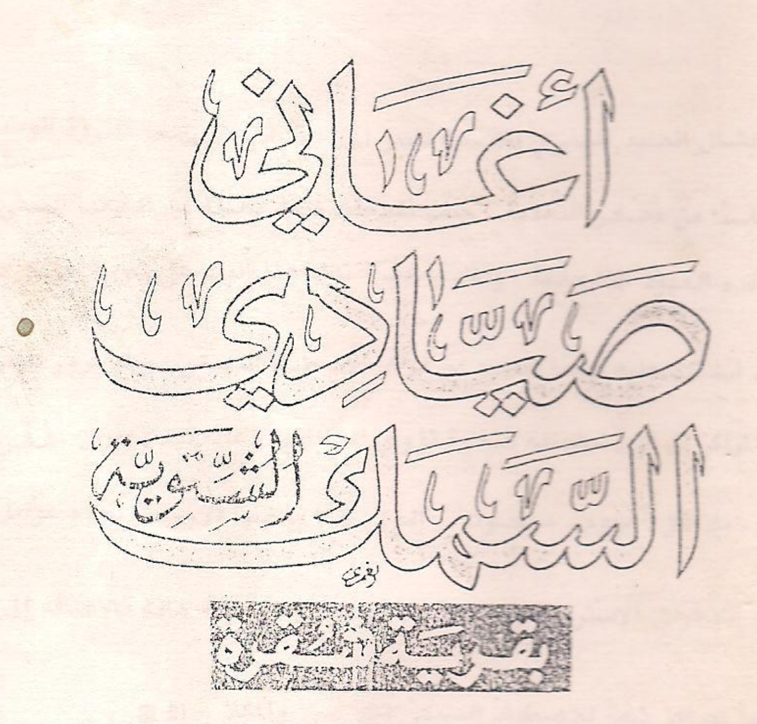
اتحاد الادباء والكتاب اليمنيين
فرع أبين



كتب /
علي محمد عبيد

سلسلة التراث الشعبي
— ٢ —

أغاني صيادي السمك الشتوية
بقرية شقرة

كتبه
علي محمد عبيد

يشكل الصيد البحري بالنسبة لليمن أحد المصادر الأساسية للثروة الوطنية ، ومصدرًا أساسيًا من مصادر التغذية . حيث اشتغلت فئات معينة من الشعب اليمني بهذه الحرفة منذ اقدم العهود التاريخية . وذلك بسبب امتداد هذا البلد على شريط ساحلي يمتد لآلاف الكيلومترات حيث انشئت عليه قديمًا العديد من مراكز الاصطياد السمكي . ومع مرور الزمن تحولت بعض هذه المراكز إلى قرىً ساحلية صغيرة تؤوي الصيادين وعائلاتهم (عِمْران ، شُقْرَهْ ، بندر ، احور ، بير علي ، بروم ، سيحوت .. إلخ) . اما بعضها الآخر - وبحكم عوامل عديدة منها الموقع الجغرافي الاستراتيجي - فتحولت إلى موانىء بحرية هامة بالإضافة إلى الاحتفاظ بأهميتها كمراكز هامة للاصطياد السمكي مثل عدن والمكلا .

إن أغاني صيادي السمك تشكل مجموعة ذات أهمية كبيرة بالنسبة للفولكلور اليمني ، مشكّلة فرعا أساسيًا من أغاني العمل . وبالطبع فإن لكل منطقة من مناطق الاصطياد أغانيها الشعبية الخاصة مع ملاحظة وجود عدد من الأغاني «العامة» أو المشتركة فيما بينها ، والتي توجد غالبًا كتنوعات لنفس المادة الفولكلورية . وسنخصص هذه المقالة لسلسلة من أغاني الصيادين التي تغنى خلال الموسم الشتوي بمنطقة قرية شقرة الواقعة على ساحل محافظة ابين . ولقد قمنا بتسجيلها في أوائل الخريف من العام (سبتمبر ١٩٨٧) ، مستعينين بأحد الحفاظ الشعبيين واسمه سالم علي بن غالية ، وهو من مواليد نفس المنطقة ويبلغ من العمر حوالي السبعين ، حيث مارس مهنة الاصطياد في القرية المعنية منذ صباه ولأكثر من ثلاثين عاما .

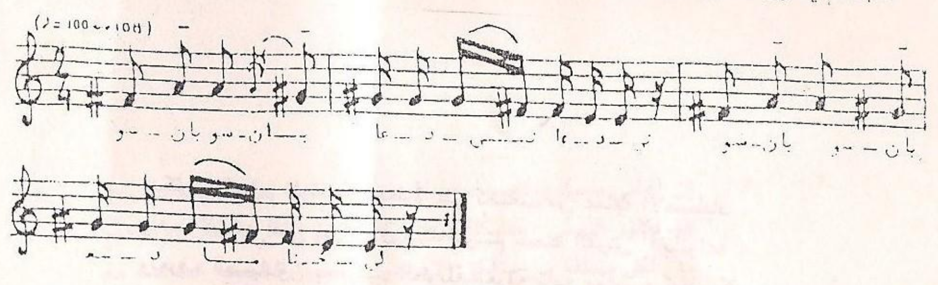
إن مواسم الاصطياد السمكي في اليمن تقسم عادة إلى موسمين رئيسين : موسم صيفي وآخر شتوي . وقد تتفق مسميات هذه المواسم أو تختلف من منطقة إلى أخرى . ففي المنطقة التي نحن بصددها يسمى الصيادون موسم الاصطياد الشتوي «لَزْيَبْ» ، أما موسم الاصطياد الصيفي فيسمونه «الشَّمالْ» . والسلسلة التي سنقوم بعرضها خاصة بموسم «لَزْيَبْ» الشتوي ، الذي يتصف بعدة مواصفات منها هدوء البحر عادة لغياب الرياح الشديدة . وفي هذه الظروف المناخية نجد أن هناك أنواعًا معينة من الأسماك تتكاثر دون الأنواع الأخرى ، من أهمها التونة والسردين . أما موسم الشمال الصيفي فهو – على العكس من ذلك – يتصف بالرياح الشديدة

٣

وبكثرة الأمواج المرتفعة الخطرة التي تصعّب من عملية الاصطياد . وأهم الأنواع التي تتوافر في هذا الموسم سمك القرش[1] بأنواعه . ويعرف الصيادون بخبرتهم الطويلة معرفة تامة مواضع توافر كل نوع من أنواع السمك وأعماق تواجدها ، وكذلك يعرفون التوقيت المناسب للخروج إليها ، وتبعًا لذلك تختلف الطرق والأساليب المستخدمة في عملية الاصطياد .

تبدأ السلسلة بدخول الصيادين وهم على ظهر قاربهم إلى البحر حيث يكون عددهم عادة من شخصين إلى ستة أشخاص ، وذلك حسب حجم القارب المستخدم . ففي بداية الرحلة يقومون بإلقاء نوع صغير من الشباك يسمى «مَغْدَفَة» وهم على بقعة غير بعيدة من الساحل ، وذلك للحصول على صيد من الأسماك الصغيرة يسمونها في لغتهم عَيّدْ ، أو جَدَبْ ، أو مَرْخْ ، ..إلخ ، بهدف استخدامها في المرحلة التالية (الرئيسة من عملية الاصطياد) طعمًا لاصطياد الأسماك الكبيرة ، وعند سحب الشبك المحمل بذلك المحصول السمكي من المياه ، يغني الصيادون أغنية «سوبان»[2] ذات الطابع الإيقاعي ـ التلاوي . بعد ذلك يجتمع الصيادون حول الشبك لتخليص تلك الأسماك الصغيرة وتجميعها في سلال خاصة معلقة بجانبي القارب من الخارج ، وهنا يغنون الأغنية الثانية في السلسلة التي يسمونها «يلمنتوج» . وسنلاحظ أن هاتين الأغنيتين تتميزان بالتكوين الفني البسيط ، حيث إن المادة اللحنية لكل منهما لا تتجاوز العبارة الموسيقية الواحدة (أي الجملة الموسيقية الأبسط)

والتي تتكرر لمرات ومرات أثناء العملية المخصصة لها وظيفيًا .
فنجدهم يكفون تلقائيًا عن أدائها بانتهاء تلك العملية .



سوبان سوبان عادني[3] عادني
سوبان سوبان سعد ما ناخلي[4]
سوبان سوبان بيع السَّلْبْ[5] وارضني
سوبان سوبان يالله اني دعيتك
سوبان سوبان اعطني ما تمنيت
سوبان سوبان اعطني ثوب طاهر
سوبان سوبان لاذن العصر[6] صليت

يلمنتوج[7] يلمنتوج .. يا ربنا ندعيك
يلمنتوج يلمنتوج .. والعافية نرجيك
يلمنتوج يلمنتوج .. بالعافية والمن
يلمنتوج يلمنتوج .. وحنا عيال ابين
يلمنتوج يلمنتوج .. يا ربنا تصلح
يلمنتوج يلمنتوج .. من دار بومفلح[8]
يلمنتوج يلمنتوج .. والبارح البارح
يلمنتوج يلمنتوج .. بات القمر شارح
يلمنتوج يلمنتوج .. بات الخطيب يخطب
يلمنتوج يلمنتوج .. في دار بوصالح



في المرحلة التالية من الرحلة يتحرك القارب إلى عرض البحر ، حيث يبدأ الصيادون بإنزال عدد من التجهيزات الخاصة بالاصطياد تسمى عندهم «**العِدَدْ**» (مفردها عِدَّة) إلى مياه البحر . **والعدة** هذه صنارة معدنية متينة متصلة بجانب القارب بواسطة حبل متين ، وفي الصنارة يثبت الصيادون الطعم الذي هو سمكة صغيرة يطلقون عليها «الصَّنُّية» ، والهدف من وراء ذلك هو الاصطياد أثناء عملية التوغل إلى عرض البحر ، وذلك كسبًا للوقت وتنويعًا في وسائل الاصطياد . وهنا يغني الصيادون أغنية «**بوحمد يا بوحمد**» وهي الثالثة في الترتيب بالسلسلة ، وإذا حدث أثناء السير أن ابتلعت إحدى السمكات الكبيرة الطعم ، وحدث التوتر في حبل الاصطياد ، يعمل الصيادون توًا على إبطاء سرعة اندفاع القارب بواسطة إرخاء الشراع أو إبطال التجديف ، وذلك لتفادي انقطاع حبل العدة المتوتر وللسيطرة على الموقف ، وتتم هذه العملية على نداءات الصيادين التنبيهية «**دِيمان ، ديمان**»[٩] ، وهي نداءات موجهة أساساً إلى «صاحب الشراع» (الشخص المعني بحركة سير القارب) حتى يسرع في إرخائه . وتتم عملية جذب «الحوت»[١٠] المصطاد إلى القارب بأكبر درجة من الانتباه والتروي . بعد ذلك يستمرون بالتوغل إلى «**القُبَّة**»[١١] ، ويتكرر غناء الأغنية سابقة الذكر أثناء الانطلاق والتوغل ، مع احتمال حدوث تكرار لعملية اصطياد الأسماك الكبيرة .

ملاحظة : لم نتمكن من الحصول على المادة اللحنية لهذه الأغنية ، بسبب عدم استطاعة الحافظ تذكر اللحن بدقة . وسنذكر النص الشعري فقط .

بُوْحَمَدْ يا بوحمد[١٢] ما بَاكُلْ الغَضْبَر[١٣]
ما باكل الا وَعْلْ من جِنْتارة[١٤]
حَصَّلت غربيب[١٥] عالساحل قلت انه عنبر
يا مَخْيَرْ[١٦] الغربيب له طيارة

وعند وصول القارب إلى موضع القبة ، يبدأ الصيادون في تهيئة وإنزال العدد المطلوب من «العِدَدْ» الإضافية الخاصة بهذه العملية إلى عمق البحر ، وهنا تبدأ عملية الاصطياد الرئيسة . وسنلاحظ أن القارب أثناء ذلك يجب أن يكون في حالة من الاستقرار بموضع ثابت من «القبـة» ، ولكن تتسبب التيـارات المائية القوية غالبًا في إبعاد القـوارب عن ذلك الموضع ، وبالتالي تخطىء عدد الاصطياد الموقع الصحيـح لوجـود الصيد الوفـير (ويسمى هذا المـوقـع في لغتهم **الجَبَـل**) ، فيحس الصيـادون فورًا بابتعـادهم عن الهـدف لذلك يشرعون على الفور في إعادة القارب إلى الموضع السابق . وهنا يغنون الأغنية الرابعة من سلسلتنا ، وهي أغنية «إليه رَجَعْ بُورَجَع» ذات الطابع الحماسي ـ الدعائي ، فتستمر عملية الاصطياد على طبيعتها .

وفي بعض الأحيان عندما تكون منطقة «القبة» ممتلئة بالأسماك على غير العادة يقرر الصيادون إنزال نوع من الشباك الكبيرة يملكون منها نوعين أحدهما يسمونه «الرَّكْس» والآخر «مَنْشَقَة» . يتم تثبيته في ذلك الموضع حيث يتركونه فيه حتى يعودوا إليه بعد مدة معلومة لديهم لسحبه من المياه بعد أن يكون قد امتلأ بالأسماك .

٤ ـ إليْهْ رَجَعْ بُوْرَجَعْ

اليـه رجـع بو رجـع عادنـي عادنـي
اليـه رجـع بو رجـع يا سعـد مانـا خَلِيْ
اليـه رجـع بو رجـع يا لله بهـا يا كريـم
اليـه بهـا يا كريـم الجـود يا ربـنـا

تأتي بعد ذلك المرحلة التالية من الرحلة ، وهي مرحلة العودة التي يمكننا تقسيمها بدورها إلى طورين :

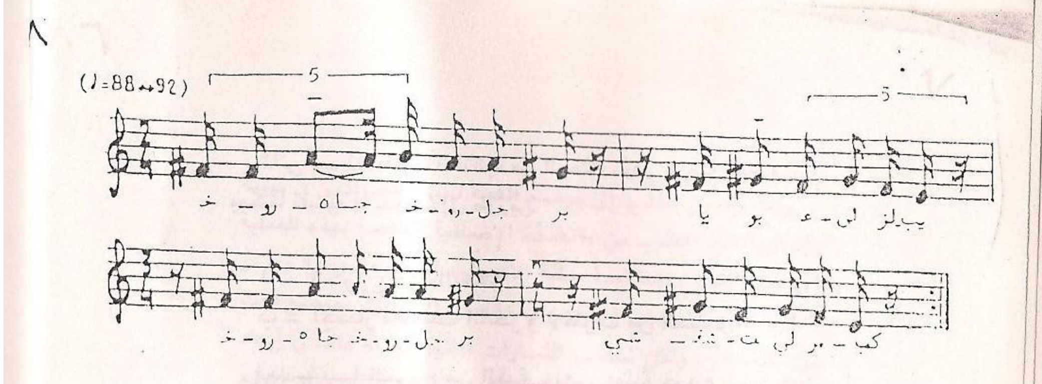
أ - الخروج من «القبة»

ب - اجتياز مصاعب البحر والاقتراب من الساحل

فعندما يبدأ الخروج من القبة - وهي عملية خروج شاقة حيث يكون القارب مثقلاً بالمحصول السمكي الوفير ، وبالتالي تتطلب الحالة الكثير من الجهد المكثف والحذر في نفس الوقت ، حتى تتم عملية الخروج بأمان - يغني الصيادون الأغنية الخامسة في

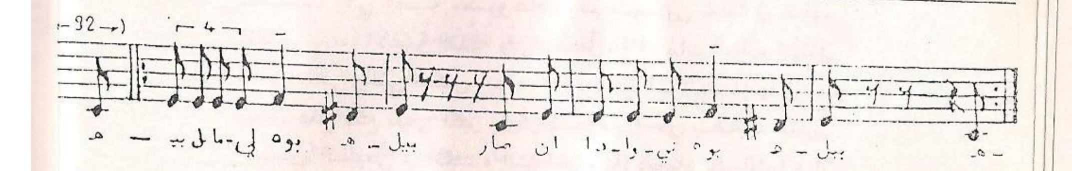


سلسلتنا وهي أغنية «خرُوْجَاد» وهم منهمكون تمامًا في عملهم المضني . اما الأغنية التالية وهي «هُبَيْل»(١٧) . ذات الطابع الهتافي - الإيقاعي والتي تعكس إيقاعية التجديف المنتظم ، فإنها تؤدى بهدف منح دفع نفسي أكبر ومركز للمجدفين ، كي يستأنف القارب إبحاره الطبيعي في اتجاه الشاطىء بالاعتماد على الشراع أو التجديف . وقد يحدث أحيانًا أن تصادفهم موجة عارمة يسمونها في لغتهم «فَيْش» ، فيهرعون عند ذلك إلى تنكيس الشراع وإنزال السَّوائِبْ(١٨) إلى المياه ، وفي هذه اللحظات الخطرة المتوترة يؤدي الصيادون أغنية لها طابع دعائي - توكلي تؤازرهم نفسيًا في عملية الخروج من ذلك المأزق . إنها الأغنية السابعة في سلسلتنا وتسمى «تَوْخِيْرْ»(١٩) .



٥ - خُرُوْجَاه

خروجـاه خروج البـر يا بو علي[٢٠] لزيـب
خروجـاه خروج البـر شي شفـت لي مركـب
خروجـاه خروج البـر مركـب تَرَكّـى بـه
خروجـاه خروج البـر سبحـان من جابـه
خروجـاه خروج البـر يا ربنـا ندعـيك
خروجـاه خروج البـر والعـافيـة نرجيـك
خروجـاه خروج البـر لا عادنـي بقـدر
خروجـاه خروج البـر يا رب تغفـر لي
خروجـاه خروج البـر وتـغـفـر لي ذنـبـي



٦ - هُبَيْل

هبـيـل مالي بوه هبـيـل
صار ان دوانـي بوه هبـيـل

9

يا ربنا يا رب هبيل
بالعافية نرجيك هبيل
وَحْنا توكلنا هبيل
في وسط هذا الماء هبيل

يا بوي أنا ما قدر هبيل
من حيلتي وحدي هبيل
والناس من بعدي هبيل
هبيل مالي بوه هبيل

٧ - تَوْخِيَر

ملاحظة : لم نتمكن من الحصول على المادة اللحنية لهذه الأغنية ، بسبب عدم استطاعة الحافظ تذكر اللحن بدقة . وسنذكر النص الشعبي فقط :

سبحانه سبحانه توخير
يالله بها يا لله توخير
يا شيخ عبد لله(٢١) توخير
يالله بها يالله
يا ربنا ندعيك
بالعافية نرجيك
يا ربنا يا رب
رد الحنش عقرب
توخير بوي توخير
خرج بنا للبر توخير
بالجلف والمكسب
توخير بوي توخير

إن هذه المرحلة التي يتم خلالها اجتياز صعاب ومخاطر البحر ، تمثل أصعب مرحلة في رحلة الصيد كلها . حيث يصل الانفعال والتوتر النفسي إلى أقصى مداهما . وينعكس ذلك على طابع الأغاني

الثلاث التي يؤدونها في هذا الظرف . فنجدهم يلتجئون للرب برجاء المؤازرة ، كما في اغنية توخير . وتبرز هنا ظاهرة اللجوء إلى الأولياء وهي أحد أهم عناصر المعتقدات الشعبية في أغلب أنحاء العالم العربي . أما في اغنية خروجاه فإننا نكتشف ظاهرة من ظواهر المعتقد الشعبي الأكثر توغلاً في أعماق التاريخ ، حيث نجد التوجه نحو قوى وظواهر الطبيعة طلباً للرأفة والشفقة من أجل النجاة ، وهي ترسبات باقية من عبادة قوى الطبيعة في العصور الغابرة . فنجدهم يلتجئون إلى «لزيب» الذي ينعتونه بـ «ابو علي» ، وكأنه قوة غيبية لها إدراك ومشاعر شبيهة بمشاعر البشر .

نصل الآن إلى الطور الثاني من رحلة العودة ، وهذا الطور يتمثل فيه تخطي المخاطر والصعبات فالاقتراب من بر الأمان . فيحدث تبعًا لذلك عودة للهدوء والسكينة بعد جو مشحون بالتوتر والقلق ، وتنعكس تلك الحالة الوجدانية في طابع الأغنيتين اللتين تغنيان أثناء ذلك وهما «من القُبَّة» و «خبر جاب شان» وهما الثامنة والتاسعة في سلسلتنا . ففي اغنية من القبة تجد التعبير عن الانشراح والإحساس بالتفاؤل ، تلك الصفات التي تتأكد وتتوسع خلال الأغنية التالية وهي «خبر جاب شان» .

٨ ـ مِنْ القُبَّة

يا مخرج ابن آدم[22] من القبة على سُفْرَد[23] وعود
عثمان بن سالم[24] شَع[25] الفِرِّيرْ[26] تقفز بالعمود
من قدمك الجود با يلقى بديل الِجود جود



٩ - خبَرْ جاب شانْ

قال المغني بن الشيبة(٢٧) خبر جاب شان
وَخَبَرُوني مع المغرب قريب الأذان
وقلت لهم بالله اسقوني شَغوْني(٢٨) ظمان
قالوا لي الماء حصل في السُوقيات(٢٩) الزيان

باذكر محمد وهل الكثرة رجال الحسان
مَسْخَي عليهم(٣٠) ولا بَاشُم(٣١) لكسر السنان
يالبِنْة(٣٢) اسمعي قنْبوع(٣٣) ملقي وثَان(٣٤)
مَلْقي شبك يزْغر(٣٥) القَرْقور(٣٦) والنُمْران(٣٧)
شبَكْ ولا باذبح إلا بالسُمَان السَمَان
والزانْعة(٣٨) با تَطير بي كثر القنان(٣٩)



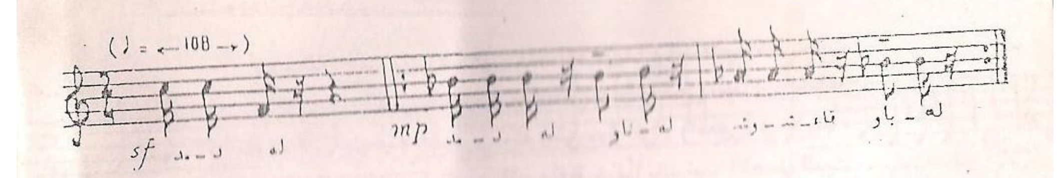
ملاحظة : من بين الأساليب المختلفة للإبداع الشعبي (كما يحدث مثلاً في غناء الدَانْ خصوصاً بمنطقتي أبين ولَحْج) نجد أن الشاعر بعد أن يقول بيته الشعري ، ثم يأتي دور المردد (المغني) في تلاوته ، حينئذٍ نجد أن هذا الأخير لا يحتفظ حرفيًا بالترتيب الأصلي للبيت الشعبي . فيلتقط الجزء الأخير كنقطة انطلاق لتلاوته ، ثم يوصله مباشرة بالكلمة الأولى من البيت الشعري التالي ، محدثًا بذلك دورة شعرية «مغلقة» تنطلق دائمًا من الجزء الأخير من كل بيت ، وينعكس هذا التصرف بالضرورة على التصميم البنائي للحن ، ويتحقق هذا الأسلوب الأدائي الشعبي في الأغنيتين السابقتين .

وعند وصول القارب إلى البر تبدأ عملية تفريغه من المحصول السمكي الذي ينقل إلى موضع معين على الشاطىء ، تمهيدًا لتحضيره كسلعة تجارية يتم تسليمها إلى تاجر الأسماك الذي يكون حاضرًا آنذاك في المكان نفسه ، وحيث يكون هناك اتفاق مسبق قد تم حدوثه بينه وبين مالك القارب ، فيصطف الصيادون صفًا واحدًا ـ وقد يشاركهم في ذلك آخرون ـ يمتد من القارب حتى ذلك الموضع المحدد . ثم يشرعون في تناقل المحصول السمكي وهم يغنون أغنية خاصة بهذه العملية . إنها أغنية «مدّ له ناوله» الهتافية ذات الطابع المزدوج . فمن جهة نجدها تعبر عن روح العمل وإيقاعية التناقل ، ومن جهة ثانية سنجد مع تأمل معاني كلماتها ، أنها تحوي قدرًا من النقد الاجتماعي الساخر معبرة عن كدح الصياد وضآلة أجره .

١٠ ـ مُدَّ لِهْ ناوْلِه

مد له ناوله والشقاء باوله(١٠)

ملاحظة : تتكرر هذه العبارات لمرات كثيرة وذلك حسب الحاجة . ويتم اداؤها تجاوبيًا بين فرد والمجموعة واحيانًا بين مجموعة وأخرى .



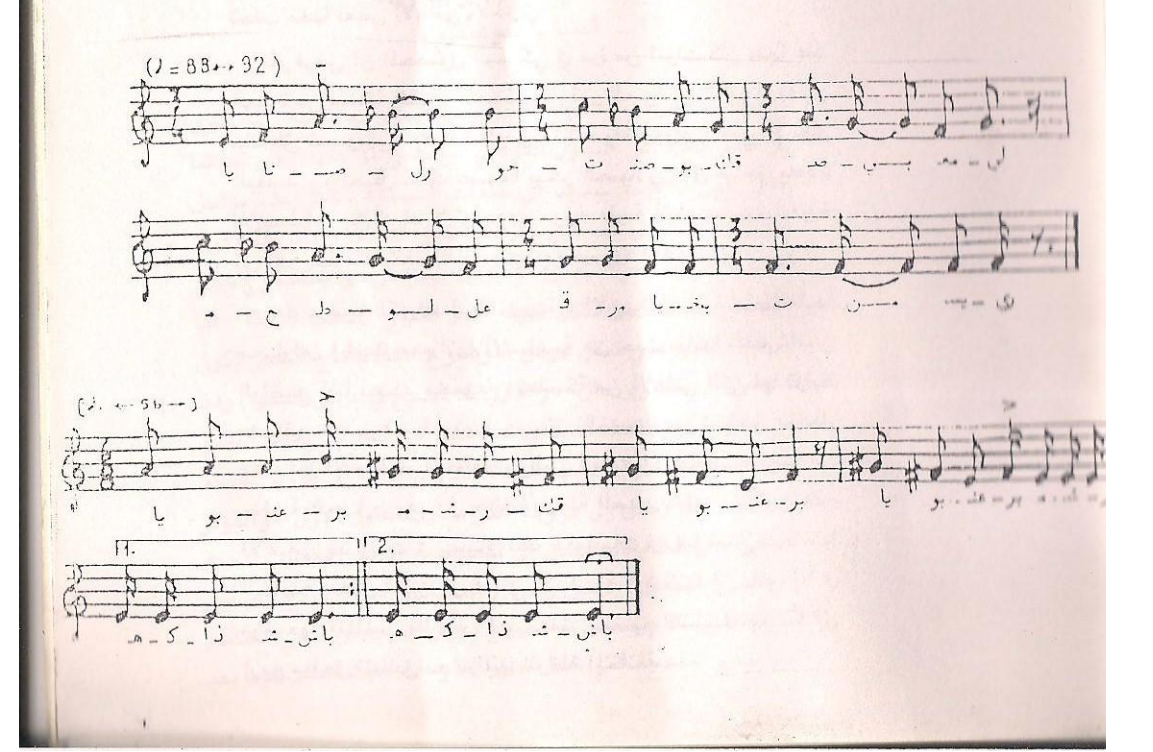
١٣

أما عملية تهيئة المحصول (تقطيعه وتنظيفه) التي تأتي بعد ذلك ، فإنها ترافق بثلاث أغان تتوج السلسلة كلها . فطبيعة مادتها اللحنية - الشعرية ذات أسلوب غنائي خالص ، ويمكننا الملاحظة أيضًا أنها تعبر عن ذروة التفاؤل القائمة على تفريغ شحنات القلق والتوتر النفسية التي كانت قد تراكمت خلال المراحل السابقة من الرحلة . وهذه الأغاني الثلاث هي على التوالي :



١١ - هَزَّتْ رَجَاجِيْل

هزت رجاجيل[٤١] علبابور واصبح بجيبه[٤٢]



١٢ - يا ناصر الحوت

يا ناصر الحـوت صنبـوقـك صبـي مَغْـلي[٤٣]
مع طلوع القمـر يا بَخْـت من يَسْري

١٣ - يا بُوْ عَنْبَر

يا بو عنـبـر[٤٤] مشْرَقـك[٤٥] يا بو عنـبـر
يا بو عنـبـر مَشْرَقـك هكـذا شَبَـاش[٤٦]

ملاحظة : إن نصوص الأغاني الثلاث السابقة تغنى بتكرار ويكفون عنها بانتهاء العملية المخصصة لكل منها . وهي تغنى تجاوبيًا (بين فرد وباقي المجموعة) فمثلاً في أغنية «يا بو عنبر» يردد أحدهم البيت الشعري حيث تجاوبه المجموعة مباشرة بكلمتي «هكذا شباش» .

إن هذه السلسلة التي نقدمها على هذه الصفحات تمثل النموذج النمطي الذي يمكن أن «تنبثق» منـه بعض التنوعات الخاصة في حالات وظروف ميدانية أخرى . فمثلاً قد يحدث أن يختلف ترتيب حلقـات عمليات العمل ، فتلغى بعض تلك العمليات وبالتالي تلغى الأغاني المرتبطة بها . وقد يحدث أحيانًا إضافة عمليات اضطرارية تجلب معها بعض الأغاني الأخرى .

فلو فرض أن المحصول السمكي في مرة من المرات كان وفيرًا عند العودة من منطقة القبة ، حينئذٍ قد يقرر الصيادون الاتجاه به إلى منـاطق تسـويقيـة بعيـدة كعدن مثلاً ، وهنا تتولد أغاني الإبحار البعيـد ، والحـال كذلك عنـدما يبحر الصيادون إلى مناطق بعيدة للاصطياد . كذلك قد لا تواجههم موجة عارمة أثناء عمليات العودة إلى البر عند ذلك تفقد أغنية «توخير» ضرورة ادائها .

بعد عرضنا الكلي للسلسلة ، سنقوم الآن بإلقاء نظرة شاملة عليها محـاولين إظهـار مميزاتها الأساسية من حيث بنائها العام . فمن الواضح أننا بصدد مجموعة متماسكة من الأغاني التي لها ترابط منـطقي ظاهـر فيمـا بينهـا ، ينبثق بالضرورة من تسلسل مراحل عمليـات الاصطياد المختلفة ، والتي ليست إلا حلقات متتالية من عمليـة العمـل ، وهي في حالتنا «رحلة الصيد ككل» . ولكون هذه الأغـاني قد ولدت في سيـاق تلك العمليـات فإنهـا تمتاز بوظيفتها الخاصة . فكل أغنية من أغاني السلسلة لا يمكنها أن تأتي إلا في موضعها المناسب وظيفيًا . لهذا قمنا بتقسيم السلسلة مبدئيًا إلى أربع مراحل تتطابق مع مراحل الرحلة المختلفة :

المرحلة الأولى : الإعداد والتحضير .
١ ـ أغنية سُوْبَان .
٢ ـ أغنية يَلْمَنْتُوْج .
المرحلة الثانية : التوغل في الأعماق باتجاه «القبة»
٣ ـ أغنية «بُوْحَمَدْ يا بُوْحَمَد»
٤ ـ أغنية «إلِيْهْ رَجَعْ بُوْ رَجَعْ» .
المرحلة الثالثة : وتنقسم إلى طورين :
الطور الأول : الانطلاق للعودة من الأعماق .
٥ ـ أغنية «خُرُوْجَاه» .
٦ ـ أغنية «هُبَيْل» .
٧ ـ أغنية «تَوْخِيْر» .
الطور الثاني : اجتياز المخاطر والاقتراب التدريجي من الشاطىء .
٨ ـ أغنية «مِنَ القُبَّة» .
٩ ـ أغنية خَبَرْ جَابْ شان .
المرحلة الرابعة : الوصـــول إلى الشــاطىء وتهيئــة المحصــول السمكي للتصريف .
١٠ ـ أغنية «مُدَّلهْ نَاوْله» .
١١ ـ أغنية «هَزَّتْ رَجَاجِيْل» .
١٢ ـ أغنية «يا ناصر الحوت» .
١٣ ـ أغنية يا «بوعَنْبَر» .

بعد استعراضنا للخطة التصميمية العامة للسلسلة ، سنحاول أن نلقي نظرة على التطور الدرامي ـ النفسي لمراحلها ، فلو تحدثنا بلغة الدراما فإننا سنجد أن حلقات السلسلة تشكل عدة مراحل متتالية شبيهة إلى حد كبير بمراحل تطور الدراما . فالمرحلة الأولى أشبه بالمقدمة ، حيث تعمل الأغنيتين «سوبان» و «يلمنتوج» على التحضير للحدث من خلال تهيئة الجو النفسي المتطلب للرحلة . أما المرحلة الثانية فهي تمثل عرض **الموضوع** ، فالاندماج النفسي يكون قد وصل إلى مستوى عالٍ ، والقارب قد أصبح في عرض البحر ، وهنا تتم عملية تكون **العقدة** ، التي تصاحبها قدر كبير من التوتر النفسي لدى الصيادين . وفي المرحلة الثالثة التي قسمناها إلى طورين سنجد أن الحدث قد وصل إلى ذروته الدرامية في الطور الاول ، **والتوتر** النفسي لدى الصيادين وصل إلى أقصى مداه أيضًا . فالقارب المحمل بالمحصول السمكي الثقيل وصراع الصيادين مع الأمواج في سبيل الحفاظ على ذلك المحصول والخروج به إلى البر بأمان ، هي العناصر الدرامية ـ النفسية التي تمثل تطورًا للأحداث حيث تتطلب فيما بعد

حلا حتميًا للعقدة والذي يبدأ توًا من خلال بذل أقصى درجة من الجهد مع الحذر التام . فلذا نجد أن الأغاني الثلاث التي تؤدى خلال هذا الطور وظيفتها العمل على شحذ الهمم لدى الصيادين . وفي الطور الثاني من نفس المرحلة يحدث إتمام تدريجي «لحل العقدة» ، فالأغنيتان الخاصتان بهذا الطور وظيفتهما تهدئة الخواطر للتسبب في الاسترخاء النفسي لدى الصيادين . وأخيرًا فإننا نصل إلى المرحلة الرابعة الختامية من الرحلة ، تلك التي تأتي بعد إتمام عملية حل العقدة وتكون هي التتويج الختامي للحدث ككل ، حيث تحقّق استقرارًا نفسيًا مفعمًا بالسعادة والانشراح ، يعبرون عنه بواسطة الأغاني الثلاث الأخيرة من السلسلة .

هكذا نجد أن لكل من مراحل السلسلة ولكل أغنية داخل كل مرحلة وظيفيّتها Functionalism الخاصة وكأنها تولّدت بهدف تحقيق وظيفة معنوية ونفسية محددة في السياق العام للسلسلة . وعلى أساس هذه الوظيفية يتولد كل من مضمون نصها الشعري وتصميمها البنائي اللحني الإيقاعي . وعلى هذا الأساس أيضًا تتم عملية تولد وتطور ونضج الأغنية الشعبية منبثقة في البدء من لحنية الكلم ، متطورةً تدريجيًا إلى أن تكتمل في المرحلة الأخيرة فتصل إلى اللحن الغنائي الكامل بعد أن تكون قد تحررت من العناصر التلاوية والعناصر الإيقاعية الصارمة .

فالأغنية الأولى في سلسلتنا «سوبان» هي أكثر الأغاني ارتباطاً بموسيقى الكلم ، فهي لا تعدو إلا أن تكون نداءات منغمة وموقعة ، ثم تجد بعد ذلك أن الأغاني التي تليها تصبح من طراز غنائي - إيقاعي مثل أغنية «إليه رجع بو رجع» ومع المزيد من التطور نصل إلى الطراز التلاوي - الغنائي كما في أغنية «من القبة» . أما الأغاني الثلاث الأخيرة فإننا نلاحظ فيها استقلالية نسبية في اللحن بفضل تحررها من الأسلوب الهتافي - الإيقاعي كما لاحظناه في «سوبان» ، والأسلوب الغنائي - الإيقاعي كما في أغنية «إليه رجع بو رجع» ، وأيضًا الأسلوب التلاوي - الغنائي كما في أغنية «من القبة» . وهكذا تتطور الأغنية الشعبية تدريجيًا من الطراز البسيط إلى الأكثر تعقيدًا ، ومن البدائي إلى الأكثر تطورًا ونضجاً .

إن سلسلة أغاني صيادي قرية «شقرة» بمحافظة أبين ، والتي قمنا بعرضها تفصيليًا في السطور السابقة ، تعبر من جهة عن دراما اندماج الإنسان مع الطبيعة والحياة أثناء كده وكفاحه من أجل البقاء ، ومن جهة ثانية تحمل في

طياتها فكرة تحقق الذات الإنسانية من خلال دخولها في صراع شريف مع القوى الطبيعية والانتصار عليها في إطار الهدف المنشود .

ملاحظات تحليلية :

لقد قدمنا عرضًا وافيًا لموضوعنا ولكن حتى نكون قد عالجناه بأكبر قدر من الإحاطة والشمولية ، لا بد لنا من محاولة إلقاء بعض الأضواء على الجوانب الفنية العامة التي تتصف بها أغاني مجموعتنا هذه ، وذلك بدون الخوض في التفاصيل النظرية الدقيقة ، حتى لا نبتعد كثيرًا عن جوهر الموضوع . وسنقوم بتقسيم تحليلنا النظري إلى أربعة مجالات معممة ، وهي تحليل المادة اللحنية من حيث الأنواع السلَمية ـ الديوانية ، ثم من حيث الأشكال النمطية للحركة اللحنية ، وأيضًا من حيث البناء الجملي ، وأخيرًا من حيث البناء الميزاني ـ الإيقاعي .

أولا : الأنواع السلمية ـ الديوانية :

بدءًا ـ وبعد أن نقوم بدراسة الصور اللحنية المستنبطة من موادنا اللحنية ـ نجد أن أبسط البنيات السلمية ـ الديوانية يمكن استخلاصها من أغنية «مد له ناوله» . فهذه الأغنية هي أبسط نموذج للتكوين الجملي والتكوين التنغيمي ـ اللحني فمادتها اللحنية قريبة جدًا من لحنية الكلم ، فالوحدة البنائية الأولى للأغنية ليست إلا نداءًا أو هتافًا تنبيهيًا يمكننا عدم أخذها في عين الاعتبار ، أما الوحدة البنائية التالية فهي التي يتشكل منها الهيكل اللحني الحقيقي للأغنية (انظر مثال ـ ١) .



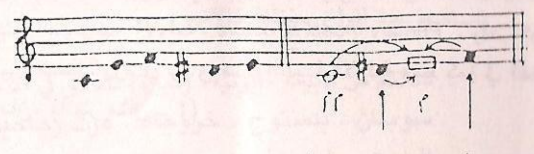
• فالحلقة السليمة لا تشكل إلا **نواة ديوانية** فقط ، فهي لا تتركب إلا من درجتين تقعان على مسافة لحنية ثانية كبيرة ، ويمكننا تسمية هذه الحلقة بجنس ثنائي Bichord أما المستقر فهو في حالتنا يتمتع بثقل «نسبي» فقط ، ولقد قمنا باستخدام شكل المعين لإظهار هذا النسبي (انظر مثال ـ ١) . نحن ـ إذن ـ بصدد أبسط تركيب نغمي يمكن تصوره ، إنها مرحلة «جنينية» من تكون البنيات السلمية ـ

الديوانية ، وحتى نوضح هذا الأمر سنعطي شرحاً لكل من مفهومي السلم Scale والديوان Mode .

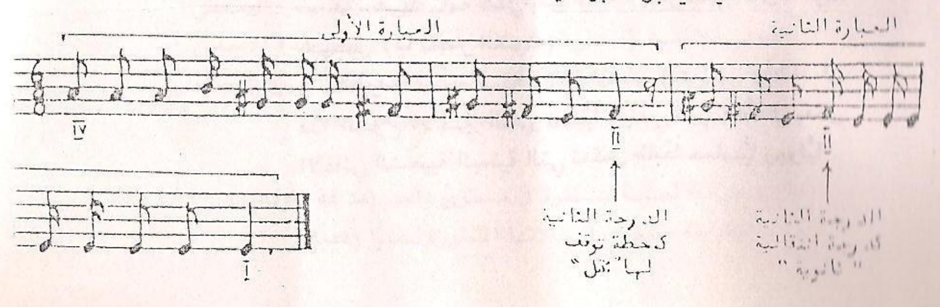
إن أي تتابع متتال (إلى أعلى أو أسفل) لأي عدد من النغمات الموسيقية المجردة وبأية كيفية مسافية يشكل سلمًا موسيقيًا . فالسلم الموسيقي - إذن - ليس إلا بنية نغمية مجردة ليست لها شخصية مقامية ثابتة ، بل تتميز فقط بطابع سلمي عام . أما عنصر الديوانية (أو الديوان) فينشأ أو يؤسس بفضل تخصيص أو إرساء علاقات وظيفية محددة فيما بين تلك الدرجات السلمية التي تكون حينئذٍ قد وجدت كبؤرات أو مراكز سلمية - ديوانية لها هذه الدرجة أو تلك من الأهمية وهذه الدرجة أو تلك من الاستقرار أو عدم الاستقرار .

فالديوان تجمعٌ من الدرجات السلمية المصطفة حول محور أساسي له قوة و «ثقل» مطلق نسميه اصطلاحيًا «مستقر» ونمثله في أمثلتنا بمستطيل صغير نعينه بحرف م ، يساعده محور أساسي آخر نسميه «المستقر المساعد» ، له أيضًا قوة جذب وثقل واستقرار ، ولكن كل هذه الصفات تكون من طبيعة مؤقتة ، فما يلبث أن يُتخلى عنها للمستقر في ختام الأغنية . وهذا المستقر المساعد نمثله في أمثلتنا بشكل بيضاوي ونعينه بحرفي مم . وسنضيف هنا ملاحظة هامة ، وهي أن كلًا من المستقر والمستقر المساعد يشابهان درجتي التونيك والدومينانت (حسب المفهوم الغربي التقليدي) ، ولكن هذا ليس إلا تشابهًا ظاهريًا فقط ، أما وظيفيًا وحسب منطق استخدام الدواوين الموسيقية الشعبية ، فإن الاختلاف كبير بين المفهومين . لهذا كان إصرارنا على فكرة منح مصطلحين خاصين (مميزين) لكل من المستقر والمستقر المساعد .

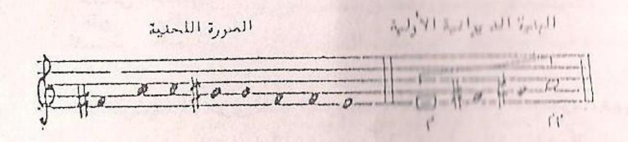
أما باقي الدرجات الديوانية فلها وظيفة «ثانوية» في عملية خلق وتحقيق العلاقات السلمية - الديوانية ، إنها الدرجات التي تتميز بعدم الاستقرار وتميل بالانجذاب نحو كل من المستقر المساعد والمستقر . وخير مثال على هذا الوضع الوظيفي نجده لدى درجات «الحَسَّاس» المختلفة التي تحيط بدرجتي المستقر والمستقر المساعد ، إما من أعلى وإما من أسفل ، أو من أعلى وأسفل في نفس الوقت ، وذلك بهدف تقوية ودعم مركزيهما . ويجب أن نلاحظ بأن درجة (أو درجات) الحساس هي التي تحوي أكبر قدر من عدم الاستقرار . أما مثالنا التالي فسنورده به على أساس من أغنية «هبيل» ، (انظر مثال - ٢) .



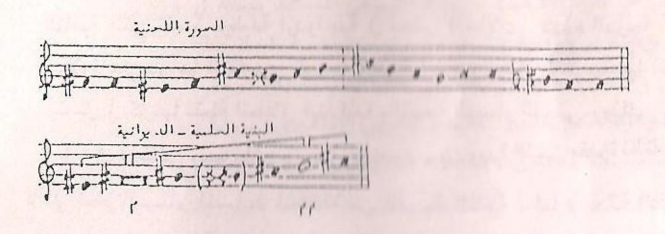
أما الوظيفة الأخرى لتلك الدرجات «الثانوية» غير المستقرة ، فهي خلق التماسك والترابط اللحني عن طريق ملء الفراغات السلمية (الدرجات العبورية) ، وتشكيل الزخارف من حول الدرجات التي لها ثقل لحني ، وعليه فإن وظيفة الدرجات غير المستقرة في الديوان هي العمل على تحقيق حالة من التوتر وعدم الاستقرار المؤقت . أما الدرجات المستقرة فإن وظيفتها تكمن في تحقيق ودعم ، ثم إعادة تحقيق الاستقرار والثبات الديواني للحن . وسنضيف هنا ملاحظة نظرية أخيرة ذات أهمية كبيرة ، وهي بصدد الوضع الخاص للدرجة السلمية الثانية التي تتميز بوظيفة ازدواجية في بعض الحالات . فهذه الدرجة علاوة على دورها التقليدي كدرجة ثانوية ، تتخذ أحيانًا ثقلاً وظيفيًا أكبر ، يتمثل في كونها نقطة انطلاق ابتدائية بالنسبة للمسار اللحني ، وذلك كما في أغنيتي «سوبان» و «خروجاه» ، حيث يبدأ اللحن بقفزة ثالثة صغيرة لأعلى نحو المستقر المساعد انطلاقًا من الدرجة الثانية ، أما في حالة الأغاني المتطورة بنائيًا ـ جمليًا ـ أي تلك التي تتشكل من جملة موسيقية مركبة من عبارتين متوازنتين ـ فإن الدرجة الثانية تلعب دورًا هامًا بكونها محطة التوقف المرحلي للمسار اللحني محققة بذلك درجة عالية من عدم الاستقرار وخالقة العامل الذي يحتم المواصلة على الحركة اللحنية . وسنأخذ أغنية «يا بو عنبر» «يا ناصر الحوت» .



إن البنية المحصورة فيما بين المستقر والمستقر المساعد تسمى «البنية الديوانية الأولية» Primary model structure ، وقد تكون الأغنية محصورة في نطاق هذه البنية الأولية فقط كما في أغنية «سوبان» (انظر مثال – ٤) .



وفي حالات أخرى تعتمد الأغنية على بنية سلمية – ديوانية أكثر توسعًا وشمولاً ، محتوية على حلقات سلمية «إضافية» من هذا الطول أو ذاك ، تضاف إلى البنية السلمية – الديوانية الأولية من أعلى أو أسفل ، أو من أعلى وأسفل في آن واحد ، كما نجده في أغنية «هزت رجاجيل» (انظر مثال – ٥) .



وتشكل البنية السلمية – الديوانية في أغاني مجموعتنا :

أ – مسافة رابعة تامة لأعلى (سوبان ، يلمنتوج ، إليه رجع بو رجع ، خروجاه ، يا بوعنبر) ؛
ب – مسافة خامسة تامة لأعلى (من القبة ، خبر جاب شان ، هزت رجاجيل ، يا ناصر الحوت) .
ج – في حالة واحدة نجد مسافة ثالثة لأسفل (هبيل) . ونعتقد ان هذا النوع الأخير النادر نسبيًا ، يلعب دورًا هامًا في بعض الأغاني الشعبية اليمنية التي تعكس طابعًا حماسيًا رجوليًا .

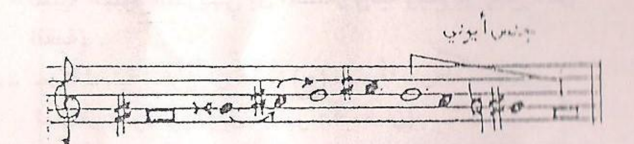
أما بالنسبة لأنواع البنيات السلّمية ـ الديوانية الخاصة بأغانينا ، فبعد استعراض عام لموادها اللحنية ، نستطيع أن نستنبط عدة أنواع مختلفة كالآتي :

١ ـ سلالم من طبيعة «أيونية» (كبيرة) تتحقق في الأغاني التالية : **سوبان ، يلمنتوج ، خروجاه ، هزت رجاجيل ، يا ناصر الحوت ، يا بو عنبر** .

٢ ـ سلالم من طبيعة «فريجية» إذ أن المسافة بين الدرجة الأولى والدرجة الثانية نصف صوت (تشبها بجنس الكرد) ، وذلك كما في أغنية **إليه رجع بو رجع** .

٣ ـ سلالم من طبيعة «حجازية» تتحقق في الأغاني التالية : **هبيل ، من القبة ، خبر جاب شان** .

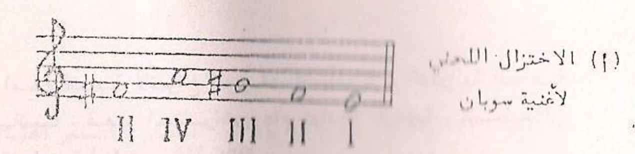
٤ ـ بنيات سلمية ـ ديوانية تحوي انحرافًا ديوانيًا مؤقتًا، ففي أغنية «**هزت رجاجيل**» ترفع الدرجة الثانية نصف صوت إلى أعلى حتى يتولد «**حساس مؤقت**» بالنسبة للدرجة الثالثة التي هي نفسها تمثل حساسًا للدرجة الرابعة أي المستقر المساعد . ولكن في النقلة الختامية للأغنية يلغى هذا الرفع ويتخذ السلم مجراه الطبيعي في الهبوط محققًا الجنس الأيوني (انظر مثال ـ ٦) .



ونقصد بذلك الحركة اللحنية التي نشأ عنها المنحني اللحني Melodic curve وهذا المنحني يمكننا رسمه بيانيًا حتى نُظهر بطريقة مجردة منطق تشكل المسار البنائي ـ اللحني . فلو قمنا بعملية اختزال للصورة اللحنية لأغنية **سوبان** مثلاً (انظر مثال ـ ٤) ، سنحصل على ما نسميه «الاختزال اللحني» (انظر مثال ـ ٧ ـ شكل أ) والذي سيسهل بدوره عملية الحصول على صورة بيانية للمنحنى اللحني للأغنية (انظر ثمال ٧ ـ شكل ب) . وعلى هذا الأساس التحليلي يمكننا استنباط الأشكال النمطية المختلفة للحركة اللحنية في الأغاني التي بحوزتنا ، وهي كالتالي (انظر مثال ـ ٨) :

أ ـ حركة لحنية مستمرة في مستوىً واحد (**مد له ناوله**) تسير بطريقة «موجية» في حالاتها المتطورة نسبيًا (**هبيل**) .

(أ) الاختزال اللحني لأغنية سوبان



(ب) المنحنى اللحني لأغنية سوبان



ب - حركة لحنية تبدأ مباشرة من نقطة مرتفعة غالبًا تكون هي درجة المستقر الساعد ، ولا تلبث أن تهبط تدريجيًا إلى درجة المستقر (يا بو عنبر) .

ج - حركة لحنية تبدأ بقفزة ابتدائية مباشرة في اتجاه المستقر المساعد ، محدثة بذلك توترًا فجائيًا ، تتبعها حركة هابطة تدريجية إلى المستقر (سوبان ، يلفتوج ، خروجاه) .

د - حركة لحنية صاعدة تدريجيًا تصل إلى المستقر المساعد قبل منتصف العبارة أو الجملة اللحنية بمرحلة معينة ، ثم تحدث عملية الهبوط التدريجي إلى المستقر (اليه رجع بو رجع ، من القبة) .

هـ - حركة لحنية تتكون من النمط (ج) مسبوقًا بمرحلة تأكيد لدرجة المستقر (هزت رجاجيل ، خبر جاب شان) .

و - المنحنيات اللحنية المركبة : وهي تركيبات مختلفة من الأشكال النمطية السابقة الذكر ، فأغنية «يا ناصر الحوت» تتركب من نمط (ج) ونمط (ب) .

ملاحظة : بالنسبة للمسار اللحني المتدرج سواء في حالة الصعود أو في حالة الهبوط ، فقد يتحقق في شكل انفعالات سلمية متتالية «مرنة» أو في شكل موجي أو في شكل مختلط (يشتمل على النوعين المتتالي والموجي في نفس الوقت) .

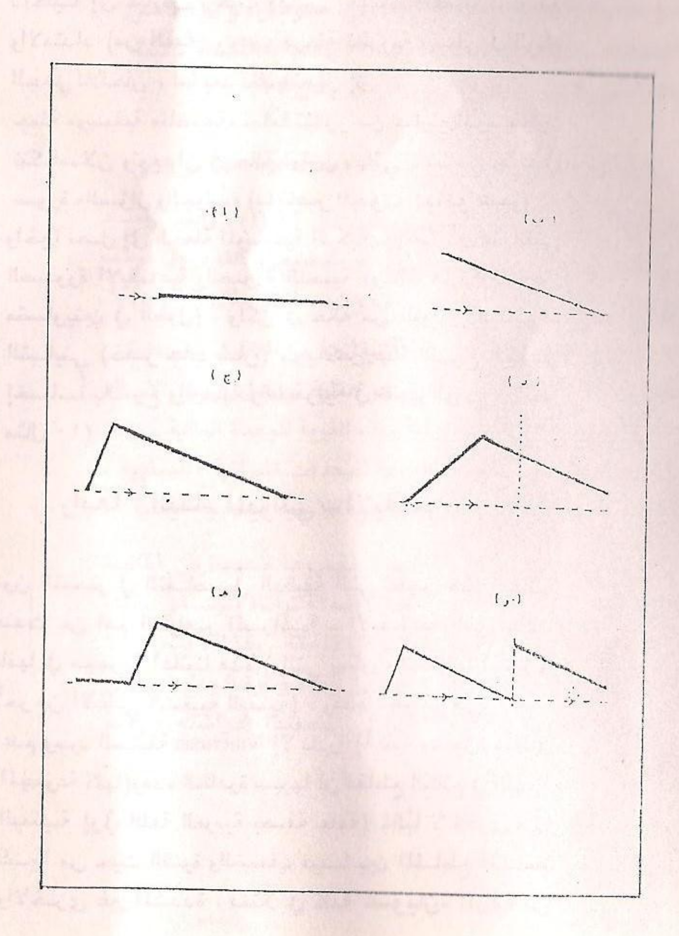
ثالثا : أنواع البناء الجملي

إن أية بنية لحنية لها اكتمال ذاتي من حيث المضمون والشكل ، أي أنها تقدم فكرة موسيقية واضحة المعالم تسمى بالجملة الموسيقية ، وذلك بغض النظر عن الطول أو القصر . والجملة

الموسيقية تشبه من نواحٍ عديدة الجملة الكلامية التي تكون من مبتدأ أو خبر . وهناك جمل موسيقية بسيطة نسميها اصطلاحًا «العبارة» . وهناك أخرى أكثر تطورًا وتوسعًا واكتمالاً يمكننا أن نسميها «الجمل المركبة» التي تنقسم عادة إلى عبارتين موسيقيتين متوازنتين .

وحسب هذا المفهوم النظري فإن أغنية «سوبان» تقدم إلينا نموذجًا جيدًا للجملة البسيطة أي للعبارة الموسيقية التي لها فعلاً الاكتمال وتوازن داخلي على الرغم من قصرها . وعلى العكس من ذلك تقدم لنا أغنية «يا ناصر الحوت» مثالاً رائعا للجملة المركبة التي تتكون من «عبارتين» متوازنتين (انظر مثال ـ ٩) . أما أغنية مد له ناوله فهي مثال للبنية الجملية التي لا تزال في طورها «الجنيني» .

وعلى هذا الأساس سنقوم بترتيب استنتاجاتنا من حيث التكوين



الجملي ـ اللحني ، معتمدين على مبدأ التطور من الأبسط إلى الأكثر «نضجا» واكتمالاً :

أ ـ جملة موسيقية بسيطة جدًا تتعادل بنائيًا مع العبارة الموسيقية وتتكرر مرارًا وبصورة آلية تثير الإحساس بالاستمرار (مد له ناوله ، هبيل) .

ب ـ جملة موسيقية بسيطة متطورة نسبيًا ، لا تتعدى ظاهريًا حدود العبارة الموسيقية الواحدة ، وتكرر مرارًا لتأكيد الإحساس بالاستمرار والدوام (سوبان ، يلمنتوج) .

ج ـ جملة موسيقية بسيطة تتكرر من التنوع الإيقاعي أو اللحني أو مع الاثنين في نفس الوقت وتعكس حالة تعبير عن التأكيد مع التنوع (خروجاه) .

د ـ جملة موسيقيـة أكثر تطورًا من السابقة وتقترب من مستوى الجملة الناضجة ، ولكن أهم خاصية لها هي أنها لا تنقسم داخليًا إلى عبارتين ، حيث تعكس إحساسًا نفسيًا بالتوسع والامتداد (من القبة) ، وهذه مرحلة تطورية وسطى في الدناء الجملي للألحان ، أما بعد ذلك فنصل إلى :

هـ ـ جملة موسيقية «ناضجة» تمامًا تتكون من عبارتين موسيقيتين تتكامـلان وتوجدان في حالة توازن نهائي ـ تكاملي وذلك في صورة «السؤال والجواب» (يا ناصر الحوت ، يا بو عنبر) .

و ـ وأخيرًا نصل إلى الجملة الموسيقية المركبة من عبارتين متماثلتي الصـورة الإيقـاعية والصورة اللحنية (وغالبًا ما تكونان غير متساويتين في الطول) ، ولكن في حالة من التوازن البنائي ـ التبـايني (خبـر جاب شان) ، ويعكس هذا النـوع الجمـلي إحساساً بالتنوع والرحابة والشمولية في نفس الوقت . (انظر مثال ١٠) .

رابعًا : البناء الميزاني ـ الإيقاعي

بدون التبحـر في التفـاصيـل الدقيقة التي تخص هذا الجانب سنتحـدث عن أهم الظواهـر الميـزانيـة ـ الإيقـاعية التي يمكننا اكتشافها في مجموعة أغانينا هذه (والتي يمكن ملاحظتها أيضًا في عدد آخر من الأغاني الشعبية اليمنية) . وهذه الظواهر هي :

١ ـ عدم وجود السابقة Anacrusis إلا نادرًا (أغنية «هبيل» فقط في المجموعة كلها)وهذه الظاهرة سببها أن مقاطع الكلام في اللهجة اليمنيـة (وفي اللغة العربية بصفة عامة) غالبًا لا تحوي فرقًا كبيـرًا من حيث القـوة والضعف فيمـا بين المقـاطع المشددة والأخـرى غير المشددة ، فمثلاً في كلمة «سوبان» المركبة من

٢٥

مقطعين (سو ـ بان) نجد أن النبر الطبيعي يقطع على المقطع الثاني ، ولكن المقطع الأول أيضًا يحمل نبرًا أضعف من نبر المقطع الثاني ، ولو كنا فرضنا أن المقطع الأول ـ سو ـ كان لا يحمل أي نبر على الإطلاق لكنا حتمًا اضطررنا إلى تدوين الأغنية على أساس استخدام سابقة تمثل ـ سو ـ هكذا (انظر ـ مثال ١١)

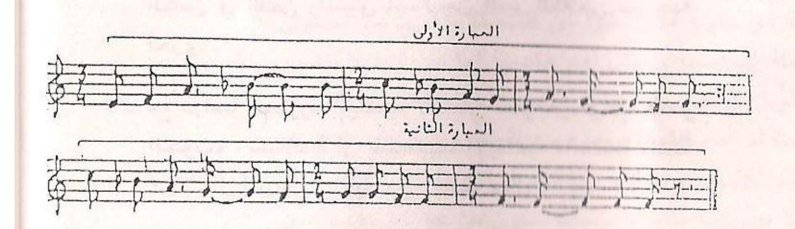
وهذا النوع من التفكير والعقلية التدوينية «التقليدية» (أو الأكاديمية المبتذلة) كان سيبعدنا كثيرًا عن الدقة التدوينية ويحرم الأغنية حيويتها وأصالتها ، وذلك بسبب إحداث تطابق «تعسفي» فيما بين النبر الميزاني من جهة ، والنبر الإيقاعي الكامن في اللحن والمنبثق أصلاً من النبر الكلامي من جهة أخرى .

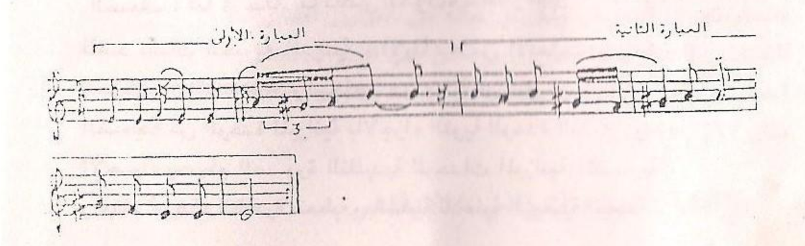
٢ ـ مع دراسة الصورة الإيقاعية لأغنيتي «سوبان» و «يا ناصر الخوت» ، سنلاحظ أن طبيعتيهما الإيقاعية «النشطة ناشئة عن الخلل الميزاني ـ الايقاعي . (انظر مثال ١٢) .

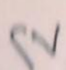
في حالة سوبان سنجد أن النبر المضاد Counter accent هو الذي «ولد» هذا الإحساس بالحيوية ـ انظر مثال ١٢ (أ) ـ والنبر المضاد هو عملية زحزحة لموضع النبر من مكانه «الطبيعي» القوي إلى موضع الضعف ، أما في حالة «يا ناصر الخوت» ـ انظر مثال ١٢ (ب) ـ ، فلقد نشأت الحيوية الميزانية ـ الإيقاعية من الاستخدام المتكرر للسنكوب Syncopation والسنكوب هو عملية توصيل (ربط) الأجزاء الضعيفة من الوحدة الميزانية بالأجزاء القوية للوحدة التالية . وهذا الإجراء يحطم الصورة التقليدية للوحدات الميزانية المتساوية ، ونعتقد أن هذه الظاهرة «نمطية» بالنسبة للأغنية الشعبية اليمنية .

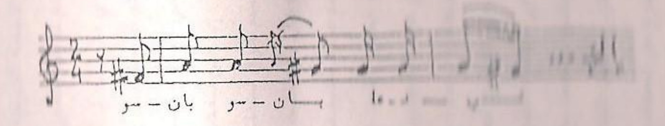
وبعد تقديم خلاصة دراستنا لمجموعة محددة من أغانينا الفولكلورية ، يتكشف لنا مدى عمق وأصالة تراثنا الموسيقي ، ذلك التراث الذي هو بحاجة إلى دراسة جادة شاملة ، وهذا لا يتحقق إلا بالخطوات العملية المنظمة التي يجب أن تبدأ بخطوة الجمع الميداني الشامل ، هدفا لصيانة هذا التراث ، وتمهيدًا لدراسته دراسة شاملة .

إن حفظ تراثنا الفولكلوري الوطني الأصيل ، هو الشرط الأساسي الأول لتحقيق إمكانية بناء صرح ثقافي ـ حضاري مستقبلي ، يعكس بصدق وأمانة أهم مميزات وطبائع شعبنا وعقليته وثقافته . إن هذا التراث يمثل في نفس الوقت جزءًا هامًا من التراث الفولكلوري العربي الشامل ، وذلك لو أخذنا في الاعتبار أن أقدم الحضارات العربية في العصور الغابرة ازدهرت بمناطق مختلفة من أرض اليمن .









(١) جوبان

مواضع النبرات الميزانية

مواضع النبرات الايقاعية

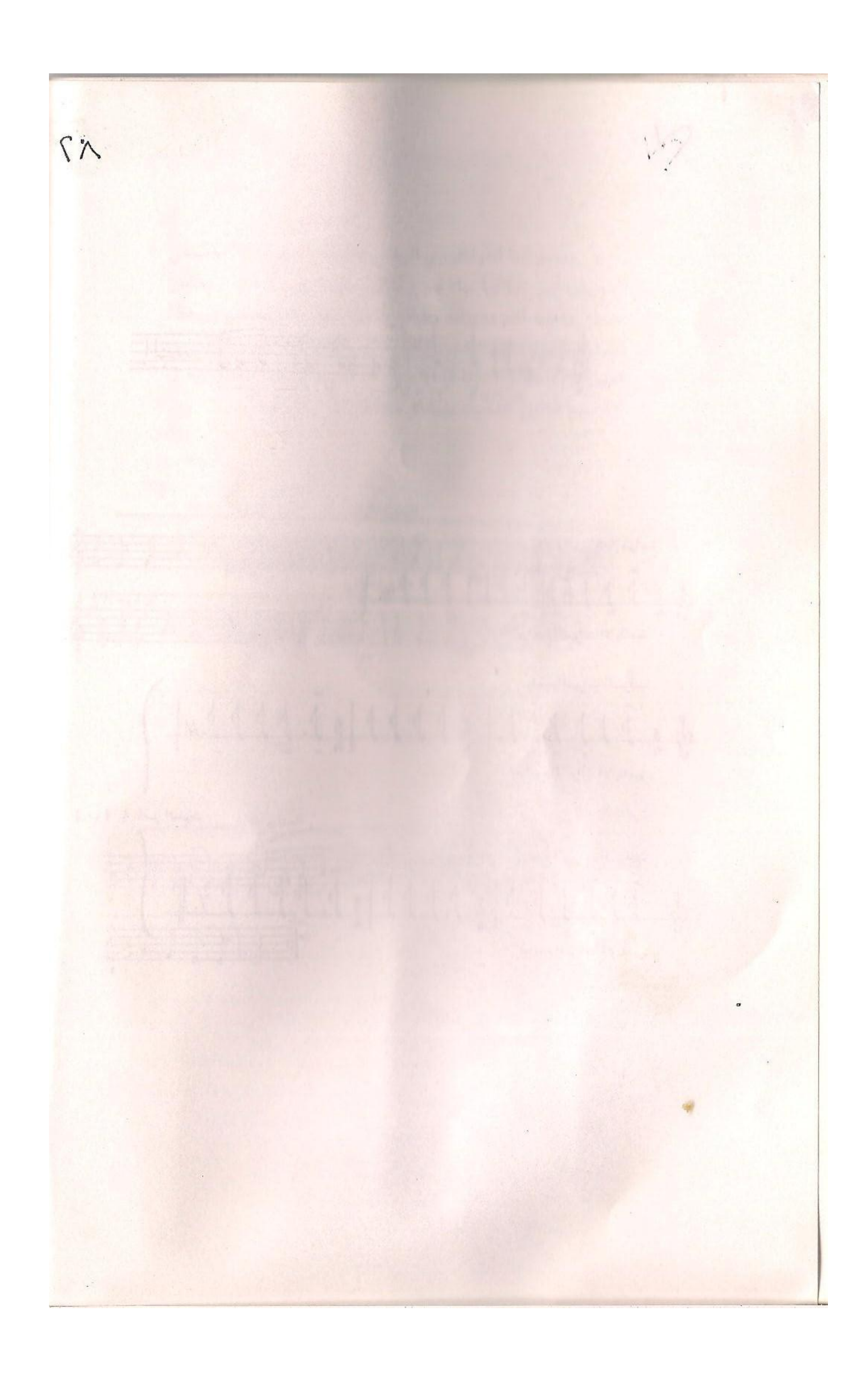
(٢) يا ناسي العهود

مواضع النبرات الميزانية

مواضع النبرات الايقاعية

مواضع النبرات الميزانية

مواضع النبرات الايقاعية



١ - القرش : يسمى اللَّخَمَ في كثير من مناطق الساحل بجنوبي اليمن ، وهو ذو أنواع عديدة بالنسبة لمظهره ومذاقه وحتى سلوكياته العدوانية بصفة عامة ، ويتعامل الصيادون مع كل نوع بطريقة خاصة تبعًا لسلوكياته ، ويطلقون على كل نوع تسميةً خاصة تدخل في إطار اللهجة الشعبية العامة من جهة ، واللهجة الجزئية الشعبية من جهة أخرى .

٢ - سوبان : اسم لمعتقد شعبي غيبي لدى الصيادين يرتبط بالبحر ويلتجئون إليه طلبا للمؤازرة .

٣ - عادني : تعني «لا أزال» في اللهجة الشعبية لبعض المناطق من اليمن .

٤ - سعدمانا : كم أنا سعيد .

٥ - السلب : تعني السلاح الشخصي التقليدي كالخنجر اليمني (الجَنْبِية) والبندقية القديمة ، ويقال فلان مُسْتَلِبْ أي انه مسلح .

٦ - لاذن العصر : إذا أذن للعصر .

٧ - يلمنتوج : اسم حرفي لسمك صغير يتم اصطياده في المرحلة المبكرة من الرحلة ، لاستخدامه فيما بعد طعمًا ، ومنه ما يتم تجفيفه لكي يستخدم غذاءً للماشية والجمال ، وخاصة عند أهالي حضرموت . ويعرف لدى كثير من أهالي اليمن باسم «وَزِفْ» .

٨ - بومقلح : اسم صياد قديم من إحدى مناطق الاصطياد لمحافظة شبوة .

٩ - بيسان : اسم الحبل المثبت في موضع معين في القارب والذي يعمل على شد أو إرخاء الشراع .

١٠ - الحوت : في عرف الصيادين بصفة عامة السمك الكبير الحجم .

١١ - القية : منطقة محددة في عمق البحر معروفة لدى الصيادين وتمثل البقعة الأساسية التي تتم بها العملية الرئيسة من الاصطياد ، ويتعرف الصيادون على الوضع الصحيح للقية بمساعدة مواضع معينة «ثابتة» على البر .

١٢ - [illegible] : هي الكناية الشعبية لنوع ممتاز من السمك يسمى بلهجة الصيادين الثَّمْدْ . ويبدو أن الأغنية أصلاً كانت عن هذا النوع المعين من السمك [illegible] ولكنها تعممت مع الزمن وأصبحت مجرد أغنية تقليدية في سياق سلسلة أغاني الصيد ، لأنه ليس من الشرط أن يكون هناك أسماك من هذا النوع المذكور [illegible] تلك الأغنية .

١٣ - [illegible] : نوع من السمك يسمى عند الصيادين [illegible] ، وهو أقل جودة من سمك الثمد ، لذلك فالصيادون يفضلون هذا الأخير عليه .

١٤ - [illegible] : يعني [illegible] .

١٥ ـ قَزِيبت : نوع من السمك اسود اللون غالبًا ، يتميز بخطوط حمراء عند منطقة الخياشيم وبمتانة جلده حيث يَصْعُب ذلك من عملية سلخه عند الطهي .

١٦ ـ مَخْيَرْ : تعني الحسن ، افضل .

١٧ ـ هُبَيْل : كلمة هتافية تضفي حماسًا بهدف الإسراع بعملية الخروج .

١٨ ـ السوائب : المجاديف المثبتة على جانبي القارب .

١٩ ـ تَوْخِير : كلمة ندائية تدعو إلى التأهب والاستنفار .

٢٠ ـ بو علي : كلمة يكنون بها موسم لزيب الشتوي .

٢١ ـ الشيخ عبدالله : احد الأولياء المشاهير بمنطقة ساحل ابين .

٢٢ ـ يا مخرج ابن آدم : نداء لله سبحانه وتعالى .

٢٣ ـ سفرة : تعني اللوح من الخشب ، وهي هنا كناية عن القارب (الذي يسمى الصنبوق) في عبارة سفره وعود .

٢٤ ـ عثمان بن سالم : احد قدماء الصيادين اليمنيين في المنطقة التي نحن بصددها .

٢٥ ـ شَغ : تعني «انظر» باللهجة المحلية للمنطقة .

٢٦ ـ القرير : سمكة صغيرة لها زعانف اشبه باجنحة الطائر ، تقفز احيانًا على سطح البحر .

٢٧ ـ ابن الشيبة : احد الشعراء الشعبيين في المنطقة .

٢٨ ـ شعوني : التفتوا إلي . والمقصود بعبارة شعوني ظمآن ، اي التفتوا إلى عطشي .

٢٩ ـ مستني عليهم : التراف بهم والتحق عليهم .

٣٠ ـ الشوقيات : طلقات البندقية .

٣١ ـ لا يباهم : لا [illegible] .

٣٢ ـ ابية : قرية تقع في محافظة شبوة .

٣٣ ـ الشوع : صياد وشاعر شعبي من محافظة شبوة .

٣٤ - وثان : كلمة تدل على التهديد والوعيد .

٣٥ - بَرْغَزْ : تعني يمسك او يلتقط .

٣٦ - القرقور : نوع من انواع السمك الصغير الحجم ، المخطط بخطوط رمادية اللون .

٣٧ - النُّمران : نوع من انواع القرش الفتاك ، والعبارة هنا تدل على متانة الشبك لقدرته على اصطياد الأسماك الصغيرة «الضعيفة» والكبيرة «القوية» .

٣٨ - الزَّانَعَة : هذه الكلمة تصف السمك غير المكتمل في حيويته ونضجه ولهذا يبدو وكانه ضعيف ، وهي حالة تحدث مع الأسماك التي يتم اصطيادها في غير مواسمها .

٣٩ - القِنان : الرائحة الكريهة .

٤٠ - باوله : كلمة كان يستخدمها سكان المنطقة وكثير من مناطق الجنوبية من اليمن في عهد الاحتلال البريطاني ، للدلالة على بضعة نقود معدنية ضئيلة تساوي عشرين فلسًا بالنسبة للعملة المحلية المستخدمة .

٤١ - رجاجيل : رجال .

٤٢ - جيب : اسم لنوع من السيارات الإنكليزية المتينة التي كانت تستخدم في عهد الاحتلال البريطاني .

٤٣ - معلي : معتلي .

٤٤ - بو عشر : اسم علم والمقصود به احد مالكي قوارب الصيد في المنطقة اتصف باستغلاليته الواضحة للصيادين .

٤٥ - مشرقك : تعني كم انت غير منصف يا بو عشر ، حيث إنك لا تجازي عمالك بأجورهم المستحقة .

٤٦ - [illegible]

سلسلة التراث الشعبي

كراسات الفصلية تهتم بتوثيق التراث الشعبي

تصدر دوريا عن اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين

فرع أبين

رئيس التحرير : محسن أحمد باعديل

الإصدار السابق : من تراث الدحيف

محمد بن ناصر العولقي